Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira

João Miguel Sautchuk
UFPI

> Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.
>
> Mário de Andrade, 2006 [1928]:17

Introdução*

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por debates acirrados no campo da chamada "Música Popular Brasileira", que consolidava suas bases estética, ideológica e mercadológica. A MPB era então considerada um campo privilegiado para debates sobre a nacionalidade e a formação de uma cultura e de uma consciência nacionais modernas. Muita energia foi direcionada às tentativas de resolução de um "impasse" relativo aos caminhos de construção de uma canção capaz de traduzir e de mobilizar os brasileiros em torno de um projeto de nação. A incorporação por músicos e compositores brasileiros de elementos estéticos estrangeiros, sobretudo a influência de gêneros musicais norte-americanos como o jazz e o pop, era condenada por muitos como atitude alienante, e valorizada por outros como inovações fundamentais no desenvolvimento de uma "linha evolutiva". Nesse contexto, a própria denominação desse gênero de música, com a dupla adjetivação de "popular" e "brasileira", evidencia que a música midiatizada (formatada e difundida pela indústria fonográfica e do entretenimento) era considerada meio fundamental para mobilizar ideias e sentimentos de nacionalidade.

O presente trabalho versa sobre uma resposta construída a partir dessa tensão: o "Mapa Musical do Brasil", um projeto de coleta, adaptação e mapeamento de gêneros musicais realizado pela gravadora Discos Marcus Pereira entre 1972 e 1976. Uma vez que a nação existe fundamentalmente enquanto representação,

enquanto "comunidade imaginada", como diz Benedict Anderson (1989), apresento aqui uma análise da imagem de nação e da ideia de nacionalidade brasileira articuladas na produção do Mapa.

"Mapa Musical do Brasil" foi o nome dado pela gravadora ao conjunto de quatro coleções de discos concebido entre 1972 e 1976: Música Popular do Nordeste (1972), Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste (1974), *Música Popular do Sul* (1975) e *Música Popular do Norte* (1976), cada uma contendo quatro Lps acompanhados por textos e fotografias.[1] Vale ressaltar que as coleções não apresentam qualquer ilustração cartográfica, seja do território nacional ou das regiões em questão. O termo "mapa" sugere uma apreensão abrangente das manifestações culturais brasileiras divididas por regiões geográficas e acaba por vincular as noções de território e cultura, preciosas às ideologias nacionalistas. O Mapa traz estilos musicais "tradicionais" ou "folclóricos" considerados representativos de uma cultura nacional "autêntica" e diversificada – como frevo, fandango, modinhas, moda de viola, samba, samba de roda, cirandas, folia de reis, folia do Divino, cantos de religiões afro-brasileiras, carimbó, bumba meu boi, boi-bumbá, variedades de poesia popular, milonga, cururu, catira, tambor de crioula etc. Uma parte disso é composta de gravações de músicos "folclóricos" das diversas regiões do país. A outra é de reinterpretações feitas em estúdio por intérpretes profissionais – como Nara Leão, Elis Regina, Quinteto Violado, Clementina de Jesus, Renato Teixeira e Papete.

A Discos Marcus Pereira, sediada em São Paulo, funcionou do final de 1973[2] a fevereiro de 1981, deixando um acervo de aproximadamente 140 títulos. Samba, choro, música erudita de compositores brasileiros, MPB e música "folclórica" integram quase a totalidade desse catálogo. Atenho-me aqui à análise dos processos de produção das coleções do Mapa, que tinham o propósito de sensibilizar os ouvintes para a criatividade musical do povo, visto como fonte criadora de uma cultura verdadeiramente nacional.

Ocupam lugar central nessas representações da nação as ideias de "povo", "cultura popular", "autenticidade cultural", "documento" e "registro", retomadas de projetos e ideologias anteriores de nacionalismo artístico e cultural, como o romantismo e o modernismo. É preciso perceber que no Mapa o disco não é mero suporte dessas ideias. Ao contrário, procuro entender como esses ideais seculares, que surgem tendo o livro, o arquivo, o museu e a música erudita como espaços privilegiados de realização, são rearranjados em função das especificidades da indústria fonográfica e do consumo musical. Pretendo compreender os sentidos da coleta, da reinterpretação e da comercialização da música na construção desse discurso de autenticidade cultural.

Ressalto que “povo”, “autenticidade”, “folclore”, “cultura (e música) popular” “nacional” são aqui encaradas como categorias nativas. Procuro interpretar significados e critérios de definição dessas categorias no contexto da atividade de produção fonográfica da gravadora Marcus Pereira, e compreender como elas são relacionadas a uma forma de imaginar e representar a nacionalidade brasileira. Afinal, a autenticidade cultural é sempre uma atribuição arbitrária e, sobretudo, negociada numa arena de disputas sociais (Vianna, 2002).

Em diversas passagens do texto, utilizo os termos “moderno” e “modernidade” para indicar uma perspectiva sobre o mundo e a sociedade. Pode-se associar a modernidade a transformações sociais sem precedentes relativas à consolidação do capitalismo, da noção de pessoa individualista, do Estado nacional como referência de pertencimento, do racionalismo científico e da racionalização das formas de poder. Sem menosprezar essas associações, gostaria aqui de enfatizar que a visão moderna de mundo é marcada por um ideal de progresso acompanhado por uma consciência específica de transformações históricas. Isto porque a definição da modernidade é construída por meio do contraste com realidades histórico-culturais tidas como tradicionais, preexistentes ou até mesmo superadas (como nas oposições moderno/tradicional, civilizado/primitivo e urbano/rural). Esta autoimagem contrastiva pode ganhar desenhos variados e, no caso do folclore, caracteriza-se pelo interesse por essa alteridade.

Tenho como fontes para esta análise, além dos discos e seu conteúdo sonoro, textual (escrito) e iconográfico, entrevistas que realizei com integrantes e colaboradores[3] da extinta gravadora e artigos e reportagens da imprensa escrita (estes, mais que meras “notícias”, são parte das próprias estratégias de difusão dos produtos da indústria da cultura, e atuam na construção de seus significados).

Música, popular, brasileira

Considerando a importância atribuída à MPB nas discussões sobre nacionalidade brasileira nos anos 60 e 70, era nítida nesse campo a presença da ideologia política predominante na esquerda brasileira, influenciada pela agenda política do Partido Comunista Brasileiro, o qual pregava uma aliança com a burguesia industrial e tinha como bandeira o nacionalismo anti-imperialista,[4] em detrimento de ideais revolucionários pautados na luta de classes. Estética e ideologicamente, a reação ao Golpe Militar de 1964 no campo artístico tomou a música popular como “resumo, autêntico, de uma experiência social” para construir uma identificação dos ideais democráticos ou socialistas com o povo e sua autenticidade cultural (Schwarz, 2008:95).[5] O campo artístico e musical estava então permeado pelo objetivo de criação de uma consciência nacional que se queria

politicamente emancipadora. A tarefa incorporada pelos artistas de criar essa consciência estava obviamente articulada a um mercado de bens simbólicos em franco crescimento no Brasil (Napolitano, 2010:6-7).

Em Pernambuco, essa tendência cristalizou-se no Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado em 1960, vinculado à Prefeitura de Recife (PE) então sob a gestão do esquerdista Miguel Arraes. Entre as ações do MCP, estavam o projeto de alfabetização elaborado por Paulo Freire e o uso de linguagens artísticas, como o teatro, enquanto forma de propaganda política e instrumento de mobilização popular. Seus integrantes realizavam pesquisas sobre as artes de camponeses e de trabalhadores urbanos com o intuito de elaborar uma estética que ao mesmo tempo traduzisse a cultura do povo e pudesse falar a ele. Com o Golpe Militar de 1964, o MCP foi extinto.

Marcus Pereira e Aluízio Falcão, sócios criadores da gravadora, tinham especial afinidade com este projeto de mobilização político-cultural e seus ideais sobre o lugar do povo na construção de uma consciência nacional. No início da década de 1960, o publicitário paulistano Marcus tinha vínculos profissionais e de amizade com Miguel Arraes, desenvolvendo a partir desses contatos admiração pelas ideias estéticas do MCP. Aluízio, jornalista pernambucano, atuava junto ao MCP e teve que sair de seu estado em 1964 por causa de perseguições políticas, chegando até Marcus, em São Paulo, por meio das redes de relações do extinto movimento.

No caso da Marcus Pereira, esse interesse pelo popular, marcante no mercado cultural brasileiro de então, tomou forma na gravação, na reinterpretação e na comercialização da música do povo. Nesse sentido, o Mapa Musical incorpora de maneira peculiar a crença surgida na Europa em fins do século XVIII e início do XIX de que a cultura popular,[6] sendo autêntica e espontânea, guarda a essência da cultura ou a alma duma nação, e também a de que *registrar* ou *coletar* certas expressões artísticas do povo pode salvá-las do desaparecimento. Tal visão da cultura popular como guardiã das particularidades nacionais apoia-se numa oposição entre povo – considerado simples, espontâneo, recluso ao meio rural e pouco suscetível a influências modernas – e elite – cosmopolita e exposta a modismos (Burke, 1989). Não raro se constrói, no plano das ideias, uma diferenciação entre povo e massas urbanas, às quais se atribui, frequentemente, uma cultura descaracterizada e de mau gosto. Esse tipo de estrutura desempenhou papel central na imaginação da nacionalidade em diversos contextos culturais e políticos, fornecendo uma garantia para a identidade nacional ao fixar referências para o pensamento e patamares para a ação (Hall, 1996).

Marcus Pereira, bem como vários de seus colaboradores (músicos, produtores, pesquisadores) tomavam como modelo a obra do modernista brasileiro

Mário de Andrade, o qual definia dois polos íntegros de criação artística: as elites artístico-culturais, capazes de produzir uma arte refinada, e o povo, categoria imprecisa, não designando um estrato social específico, responsável pela síntese cultural brasileira que se gestava. Mário qualificava pejorativamente o que não pudesse ser enquadrado nestas duas categorias como arte sentimentalista, "semiculta" ou "popularesca". Em suas expedições pelo Brasil, Mário de Andrade registrou por escrito e também por meios fonográficos um vasto acervo de melodias e versos populares. Tinha como intuito que esse material servisse de referência e inspiração para que artistas eruditos produzissem obras também autenticamente brasileiras, embora refinadas o suficiente para serem consideradas universais (Travassos, 1997). No sentido da formação dessa música nacional "artística", isto é, "desinteressada", disse Mário: "[...] uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística" (Andrade, 2006:13).

Tais aspectos da obra de Mário de Andrade estavam longe de constituir algo *sui generis*. Elizabeth Travassos realiza um contraponto entre os projetos de Mário e os do compositor húngaro Béla Bartók, apontando diversos aspectos comuns nas concepções de ambos acerca do povo, da cultura popular e de seu papel no desenvolvimento de uma cultura moderna "autenticamente" nacional. No Brasil, surgiram ainda outras variações. A ideologia ufanista centralizadora do Estado Novo colocou o samba como símbolo de unidade de uma nacionalidade mestiça (Vianna, 2002). Após 1945, entretanto, folcloristas como Édison Carneiro, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard Araújo e Théo Brandão, reunidos com apoio governamental, buscaram na profusão de "fatos folclóricos" a essência da cultura brasileira. O registro e a divulgação desses fatos tinham não apenas a função de preservação das manifestações, mas também a de despertar a "consciência nacional", especialmente entre os jovens (Vilhena 1997; Cavalcanti *et al.*, 1992).

O trabalho de gravação e de reinterpretação da música folclórica realizado pela Discos Marcus Pereira atualizava aspectos do projeto modernista andradiano em outro contexto histórico. Na produção da Marcus Pereira, as reinterpretações de música do povo, em sua maioria, não se guiavam por padrões da música erudita. Estas, junto com as gravações "autênticas" da música de artistas do povo, eram editadas comercialmente em discos destinados ao grande público.

Atos, objetos e significados

Seteven Feld (1995), em sua análise sobre o universo discursivo do campo da *world music*, toma como referência o conceito de esquizofonia cunhado por

Murray Schaffer para caracterizar a realidade da paisagem sonora das sociedades industriais no século XX, na qual predomina uma separação entre o som original e sua reprodução ou difusão eletroacústica. Feld ressalta que a esquizofonia se aprofunda uma vez que tal ruptura entre o som reproduzido e sua fonte implica uma relação entre música, mercado, raça, etnicidade e classe social (1995:101). De fato, a esquizofonia altera fundamentalmente a relação das pessoas com a música, na medida em que esta relação passa a ser mediada fundamentalmente por trocas monetarizadas. Nas ciências sociais, houve uma tendência a considerar a comodificação da música de maneira negativa como uma forma extrema de alienação e supressão da criatividade (nesse sentido, Feld cita Attali e Frith, mas Adorno e Horkheimer poderiam integrar esta lista). Feld pondera sobre esta perspectiva e propõe entender a esquizofonia não como um processo monolítico de evolução tecnológica, mas como algo multifacetado em função das situações locais e dos padrões específicos de difusão.

As gravações e as interpretações do Mapa transformavam a música do povo em produto da indústria fonográfica, transpondo sua estrutura sonora dos contextos originais de performance para outros tecidos de interações sociais. Tendo o disco como suporte (ou também o rádio, para citar apenas alguns meios mais usuais naquela época), a música ganha novos significados, e tem seu papel nas interações sociais, de fato, radicalmente modificado. Para compreender as representações sobre povo, música, autenticidade cultural e nacionalidade relacionadas aos processos de criação dos conteúdos dos discos que compõem o Mapa Musical do Brasil, é preciso considerar o disco, produto fonográfico, como um objeto produzido e consumido por um sistema extremamente complexo de relações sociais. Ou seja, é preciso investigar as maneiras pelas quais essas imagens da nação foram construídas no disco, e por meio dele. Ressalto as estratégias desenvolvidas pelos sujeitos (os diretores e os colaboradores da gravadora) na produção dos Lps, em função das particularidades técnicas desses objetos e das regras de sua circulação.

O disco, produto da indústria fonográfica, não é composto apenas de música. Nele, diversos meios fundem-se na construção de uma mensagem e de uma representação mais intensa. Quer dizer, o *long-play* propriamente dito (suporte da mensagem musical) é acompanhado pela capa (mensagem visual) e pelo texto da contracapa ou do encarte (linguagem escrita). Estes elementos condensam suas mensagens em uma mensagem única, direcionando e ampliando seu poder de significação. Essa totalidade do disco propõe ao ouvinte um *ato de música* que, enquanto ato comunicativo, carrega características rituais, embora concebido para um contexto mais individualizado. Assim, ouvir um disco constitui uma

ação em que os significados são construídos, explicitados e intensificados por meio de redundâncias e conjunções entre diferentes sistemas de signos.

Um Lp é algo que comumente se denomina como "objeto", categoria que indica aquilo que é produzido pelo homem, matéria fabricada segundo alguma técnica, e que possui, portanto, uma dimensão social. O objeto tem sempre função enquanto "objeto puro" que achamos que é. Mas, por ser eminentemente social, é também outra coisa, pois veicula sentido (Barthes, 2001).

Em sua proposta para uma teoria cultural do consumo, Mary Douglas e Baron Isherwood entendem que a função essencial do consumo reside em sua capacidade de dar sentido às práticas e às relações sociais ao codificar os bens para a comunicação. Uma vez que a vida social exige que os significados sejam fixados e estabilizados durante algum tempo, são necessários modos convencionais de selecionar e fixar significados para que se constituam definições públicas. O consumo consiste em um conjunto de práticas ritualizadas que trabalham nessa direção, e os bens são meios não verbais de comunicação e criação de significado. Nesse sentido, os bens e as trocas de bens são necessários para "dar visibilidade às categorias da cultura" (Douglas & Isherwood, 2004:105). Portanto, a compreensão antropológica do significado de um objeto de consumo deve considerar tanto a posição deste em relação a um conjunto de outros objetos quanto o seu lugar no sistema de relações e interações sociais – isto é, no espaço de significação em que os objetos são produzidos, trocados e utilizados.

Os objetos são usados para demonstrar alinhamentos e distinções sociais. O disco, para além dos significados de seu "conteúdo", porta outros, que podem, por exemplo, aferir ou retirar o prestígio daquele que o possui ou utiliza. Ele marca alguma forma de aliança entre os que o empregam em relações de troca (como o ato de presentear) ou de consumo compartilhado (ouvir a música em grupo); e, em alguma medida, um alinhamento teórico entre o ouvinte e o emissor das mensagens musicais (Blacking, 1995). Por outro lado, pode assinalar distinções sociais, por exemplo, por meio da diferenciação de estilos musicais, o que fica evidente na própria segmentação do mercado fonográfico, baseada, em grande medida, na divisão do público consumidor por classes socioeconômicas.

A organização do mundo social depende de formas materiais. Porém, essa materialidade não é mera objetificação de representações e categoria culturais. Nesse sentido, o papel de mediador dos objetos nas relações entre as pessoas engloba recriação, modificação e tradução do significado que carrega. Quer dizer, o objeto não é apenas um meio de transporte para o significado, pois participa da própria construção desse significado (Latour, 1993). Na análise de práticas musicais, deve-se olhar não apenas para o seu resultado sonoro, mas especialmente

para as características do comportamento musical e performativo que este resultado integra. No caso dos discos, as mensagens musicais e extramusicais envolvidas no ato de música que eles propiciam devem ser consideradas em função das particularidades das formas de produção[7] e circulação desses objetos, pois são estas que delineiam e exprimem seus significados coletivos.

Autenticidade cultural e consumo

O Mapa Musical do Brasil foi concebido como uma “pesquisa”, termo que era recorrente no contexto da Música Popular Brasileira da época, valorizado por sua capacidade de aglutinar simbolicamente modernidade e tradição. No caso da Marcus Pereira, a pesquisa implicava um estudo bibliográfico e uma aproximação empírica com o objeto de estudo, isto é, a gravação *in loco* da música do povo. Não havia pretensão de contribuir para o progresso do conhecimento, tampouco reivindicava-se para esses Lps o *status* de estudo acadêmico. O objetivo dessa pesquisa era aproximar o ouvinte da cultura do povo.

Segundo Aluízio Falcão, ex-sócio e diretor artístico da Marcus Pereira, a ideia era registrar um repertório significativo dos “gêneros musicais tradicionais [...], folclóricos ou não” – primeiro no Nordeste e depois nas outras regiões. São por ele caracterizados como folclóricos os “ritmos anônimos”, como bumba meu boi, samba de roda e coco. Não seriam folclóricos, nessa concepção, os estilos musicais “autorais”, isto é, aqueles que, tal qual o frevo, têm autoria registrada por um compositor – em geral pertencente ao universo urbano, em muitos casos, conhecedor da escrita da língua e da música. Assim, são classificadas como folclóricas as práticas musicais que geralmente não requerem registro de autoria, como versos e melodias transmitidos oralmente, ou mesmo aquelas que têm autor conhecido, como os improvisos dos repentes e cocos de embolada. Quando da produção da primeira coleção (*Música Popular do Nordeste*), decidiu-se que a música folclórica teria mais espaço, e que a maior parte dela seria regravada em estúdio por músicos habituados aos padrões técnicos e estéticos do mercado fonográfico para que se tornasse “uma coisa palatável à audiência urbana”, mas sem “deformações”. Essas interpretações eram intercaladas com alguns “flagrantes”[8] da criação popular, quer dizer, com gravações das performances de músicos populares.

Todo Lp da Discos Marcus Pereira continha em sua contracapa um texto em que eram apresentados os artistas e seu trabalho. No caso da proposta de documentação musical do Mapa Musical do Brasil, os discos eram acompanhados também por textos explicativos sobre os estilos musicais gravados. Tais escritos privilegiavam a descrição dos grupos – instrumentos utilizados, área e período

de realização – e, respaldando a tendência dos estudos de folclore da época, informações sobre a "origem" dessas práticas musicais, identificando sobretudo possíveis influências indígenas, africanas ou ibéricas. Em texto que acompanha o quarto volume da série *Música Popular do Nordeste*, Aluízio Falcão diz que o povo é "o maior compositor brasileiro de todos os tempos", e que as recriações apresentadas na coleção visavam quebrar "a barreira existente entre o povo isolado na sua criatividade e o ouvinte da cidade, que só através disso pode alcançar uma realidade que ele ignora".

Aluízio expõe aí representações sobre o popular que basearam toda a produção da gravadora. O povo é tratado como uma entidade que guarda as particularidades da cultura nacional, e concebido em oposição ao urbano e ao moderno. Os "ouvintes da cidade" não pertencem a esse povo essencial, mas devem esforçar-se para conhecer a cultura popular. Para tal, Aluízio considera necessária a adaptação, fundamentada por trabalhos de pesquisa, da música do povo por um intérprete. Este é definido como "músico profissional", cantor, instrumentista ou arranjador, familiarizado com os processos de gravação em estúdio e integrado aos processos industriais de produção musical.

A distinção entre músico do povo e intérprete profissional, com a atribuição a este último do papel de recriador, reelabora o projeto de Mário de Andrade de formação de uma arte moderna nacional por meio da adaptação erudita da arte popular. Mário definia o popular e o erudito como caminhos legítimos de criação artística. Marcus Pereira, Aluízio Falcão (sócios criadores da gravadora) e seus colaboradores eram nativos da era do rádio, do disco e da televisão, de uma sociedade e de um tempo em que o signo midiatizado tornou-se objeto de trocas econômicas. É verdade que, assim como Mário, consideravam a popularidade um critério duvidoso de definição do popular, e rejeitavam a produção musical "popularesca" por considerá-la de baixa qualidade artística. Porém, a "Música Popular Brasileira" constituía para eles uma alternativa legítima de criação para além do "popular" e do "erudito". Entendiam que a MPB era feita não pelo povo, mas por elementos da classe média urbana – boa parte com instrução superior, alguns com sólida escolarização musical (Pereira, 1976:42) – e estava associada aos meios de difusão industrial da cultura. Tratando de não embaralhar as categorias, pode-se dizer que esses integrantes da gravadora Discos Marcus Pereira encaravam a adaptação da música do povo por músicos profissionais como a construção de uma música "popular" – no sentido da canção midiatizada – verdadeiramente capaz de traduzir o sentimento de nacionalidade.

Essa dualidade entre músico do povo/intérprete perpassa todo o trabalho de registro ou documentação musical da Marcus Pereira. Ela manifesta uma

tensão entre documento e produto, registro e consumo; enfim, entre o valor documental atribuído às gravações de "autênticos" artistas populares e a manutenção de padrões técnicos e estéticos que podem ser atingidos em estúdio com músicos profissionais. Músico do povo/intérprete, documento/produto, registro/consumo, valor documental/qualidade técnica e musical são dualidades que expressam o "dilema" entre a utopia de documentar e divulgar a cultura popular e a necessidade de formatá-la como produto fonográfico para que pudesse ser vendida nas discotecas do país e assim chegar ao público.

Sobre as tecnologias de gravação sonora, Attali ressalta que elas foram concebidas inicialmente em fins do século XIX para preservar a representação, mas criaram a repetição (1985:90). Isto significa que tais tecnologias permitem um leque relativamente amplo de possibilidades de registro e preservação do som. Entretanto, as especificidades do sistema social de reprodução e repetição da música impõem limitações aos usos do som. O objetivo da gravadora não era meramente registrar e tornar perene as manifestações musicais do povo, mas divulgar estas gravações em um mercado. Para tal, foi necessário enquadrar a autenticidade atribuída aos registros sonoros nos parâmetros relativamente rígidos de um sistema de produção, circulação e consumo de mercadorias.

A principal estratégia de conciliar documento e produto, registro e consumo, valor documental e qualidade técnica foi justamente a alternância, nos Lps, de gravações "autênticas" de músicos do povo realizadas "ao ar livre" com interpretações de músicos "profissionais" gravadas em estúdio. Marcus Pereira era um entusiasta do valor documental das gravações ao vivo. Aluízio, porém, preferia dar mais espaço para gravações em estúdio, levando em conta principalmente o maior controle dos músicos profissionais sobre determinados aspectos da execução musical (afinação, ritmo, elaboração de arranjos com harmonias mais variadas) e as vantagens da tecnologia dos estúdios – maior nitidez, menos ruídos, facilidade em realçar um instrumento ou uma voz e de regravar trechos com erros e falhas.

Em entrevista ao jornal *O Globo* (02/07/1974), Marcus Pereira conta que, nas coleções do *Nordeste* (1972) e do *Centro-Oeste/Sudeste* (1974), optou por alternar as gravações ao vivo das performances dos grupos folclóricos com as gravações de intérpretes profissionais em estúdio com o intuito de "tornar as canções mais consumíveis", mas sem tomar "liberdades excessivas". Segundo Carolina Andrade, que dirigiu a gravadora entre 1975 e 1977 (época da produção das coleções do *Sul* e do *Norte*),

> essa elaboração da música rústica fazia parte do espírito das coleções. [...] A gente pensava em mostrar alguns diamantes não lapidados, algumas coisas assim mais cruas, mais rústicas mesmo. E, ao mesmo tempo, como se fosse pra exemplificar, pegar algumas músicas pra mostrar a riqueza potencial que estava lá dentro. Era uma maneira de valorizar a música brasileira, a música popular, folclórica. [...] [A gente pretendia] valorizar a música do povo, mostrar que a música do povo tem uma riqueza. Então, isso acontece em todas as coleções, essa coisa de pegar intérpretes e fazer um upgrade na música.

A função dos intérpretes e do maestro responsável pelos arranjos para as coleções era elaborar os temas populares para mostrar sua "riqueza". Nesta perspectiva, a música "rústica" do povo possuía, em essência, um grande valor (ou riqueza) que se encontra em estado técnico e estético bruto. Ela deveria então ser "trabalhada", "lapidada".

No percurso de produção do Mapa Musical do Brasil, Marcus Pereira passou a atribuir cada vez mais valor às gravações de música "autêntica". Após concluídas as quatro coleções, em entrevista a *O Globo* (27/02/1977), afirmou que "aos poucos estamos cada vez menos passando a limpo. Para isso foi preciso primeiro conquistar o consumidor, sentindo sua receptividade à qualidade do trabalho". Ou seja, acreditando que o público já estivesse adaptado às gravações ao vivo, Marcus Pereira entendeu que a necessidade de adaptar as músicas do povo já não era tão forte, diminuindo o espaço das gravações de estúdio nas coleções *Música Popular do Sul* (1975) e *Música Popular do Norte* (1976).[9] Tenta dar um novo equilíbrio à dualidade documento/produto, pretendendo que a gravação ao vivo da música do povo se torne o motivo principal do consumo de seus discos. Ao mesmo tempo em que atribuía a essas gravações o valor de documentos da música e da cultura do povo, ele dava a elas o tratamento de produtos a serem gozados e apreciados por um público já adaptado à música rústica. Subentende-se daí um projeto de criação de um nicho de mercado para a música "autêntica".

Ao *Jornal do Brasil* (27/04/1977), Marcus Pereira afirmou ser "muito mais a favor do documento do que do perfeccionismo do som". Apesar desse posicionamento radical em favor da gravação documental, Marcus Pereira e seus colaboradores sabiam que era necessário desprezar gravações irregulares, como algumas em que um dos músicos tropeçava no microfone ou parava de tocar no meio da música. Embora o objetivo fosse obter um registro "autêntico e verdadeiro" da cultura popular, era necessário "dar o tratamento mais profissional e correto possível", pois uma gravação com tal tipo de defeito era motivo suficiente para que os clientes devolvessem os discos às lojas.

Os produtores da Marcus Pereira que realizaram gravações *in loco* de músicos populares afirmam que os equipamentos para gravação ao ar livre disponíveis naquela época e compatíveis com a capacidade financeira da gravadora nem sempre permitiam registros de excelente qualidade, e que ruídos externos (como as manifestações da audiência) ou a acústica dos ambientes frequentemente prejudicavam a nitidez do registro. Além disso, certas particularidades do fazer musical de boa parte dos músicos "não profissionais" gravados para a coleção mostravam-se ariscas em face das possibilidades de captação sonora do equipamento de gravação.

A esse respeito, Theo de Barros (produtor, diretor musical e arranjador da coleção do *Centro-Oeste/Sudeste*) diz que "nesses grupos que não são profissionais sempre tem um que canta mais alto que o outro. Se é no estúdio, você separa essas pessoas e controla. Mas ao ar livre, não tem jeito, [...] a voz dessa pessoa que canta mais alto vai sobressair". Ou ainda, muitas das práticas musicais documentadas se davam em meio a danças e encenações (como a catira e o bumba meu boi), o que dificultava a captação do som. O processo de gravação exigia uma estratégia prévia da edição daquela música em disco. Quando o gravador utilizado tinha mais de um canal, o registro do som deveria seguir escolhas de que instrumentos deveriam ser enfatizados e de quais poderiam ou não ficar no mesmo canal. Gravava-se dividindo os instrumentos por canal, de modo que fosse possível, na mixagem, realçar instrumentos e cantores que faziam solos ou evitar, por exemplo, que instrumentos de cordas fossem abafados pelos de percussão.

De volta a São Paulo, selecionavam-se as gravações mais interessantes em meio a esse extenso conjunto, verificando as que tinham qualidades técnica e musical adequadas para entrar nos discos e aquelas que, em função principalmente da qualidade de gravação, receberiam um arranjo e seriam regravadas em estúdio por músicos profissionais. Era necessário compensar as diferenças entre as gravações de estúdio e as realizadas ao ar livre na mixagem e na masterização – isto é, nos processos de preparação da fita que daria origem às matrizes na fábrica de Lps. Todas as faixas deviam ter volume equalizado, e os mesmos níveis de graves e agudos. Em alguns casos, os ruídos das gravações ao vivo podiam ser retirados com a utilização de filtros – que apagam uma faixa de frequência sonora – ou disfarçados com a utilização de ecos que realçam os sons dos instrumentos.

Desta forma, ao mesmo tempo em que reivindicavam a importância das gravações enquanto documentos musicológicos da cultura popular, mantinham uma preocupação com sua viabilidade comercial. Havia, portanto, o objetivo de fazer os discos acessíveis no que se refere às suas difusão e distribuição, à sua qualidade sonora (que deveria ser agradável a ouvidos pouco acostumados com

a “rusticidade” musical do povo, como diz Carolina), e à facilidade de compreensão de seus significados pelo público desejoso de “autenticidade”. Embora se tentasse abdicar de alguns princípios técnicos da indústria fonográfica em favor do valor documental das gravações ao vivo, a consciência de que a gravadora produzia para o mercado implicava a prevalência da lógica da indústria cultural no que se refere a aspectos básicos da produção musical, como a formatação dos discos e das capas. Isto se manifesta na necessidade de transpor o tempo das performances para o tempo dos discos. Embora nem sempre enquadrassem as faixas dos Lps no padrão médio de 2 ou 3 minutos instituído pela indústria fonográfica, em muitos discos ele prevalece, e utilizava-se o recurso de *fade out* (diminuição gradual do volume para terminar a faixa) de modo a encaixar performances mais longas neste padrão.

O dilema entre documento/produto (ou músico do povo/intérprete profissional) e os diferentes encaminhamentos que lhe foram dados mostram que os objetos não são meros meios para os significados. O objetivo da Discos Marcus Pereira era criar, através dos discos, uma paisagem sonora que representasse a autenticidade cultural da nação. Porém, essa representação tinha que ser negociada, experimentada, revista e adequada às possibilidades e às restrições do objeto que lhe servia de suporte. Era necessário conciliar a formulação dessas mensagens com as peculiaridades técnicas do disco, com os instrumentos de sua produção, com os recursos disponíveis e com os padrões consolidados para a sua circulação.

O disco: analisando o objeto

Apontei a tendência dos diretores da Marcus Pereira em conceber o universo rural como *locus*, por excelência, de autenticidade cultural, vinculando simbolicamente a categoria povo a esse universo. De maneira geral, o conjunto das coleções do Mapa Musical do Brasil procura afirmar a autenticidade cultural de seu conteúdo musical por meio de referências às figuras idílicas do caipira, do sertanejo e do gaúcho, que são tomadas como ícones de pureza cultural. Assim, mesmo o repertório de compositores urbanos (modinhas, canções etc.) tematiza esse universo pastoral: a “tristeza do jeca”, a “casinha pequenina” ou a “casa de caboclo”; as músicas e as declamações de um galpão crioulo, a carreta ou o carro de bois como metáfora da existência (*Roda Carreta*), os “homens de preto” que levam os bois para o abate (nas composições do gaúcho Paulo Ruschel).

Na coleção *Música Popular do Nordeste* (1972), grande parte dos gêneros musicais – ciranda, coco, samba de roda, bumba meu boi, frevo – é característica de

regiões litorâneas e de grandes cidades como Recife e Salvador. Contudo, começando pela capa, toda a iconografia da coleção remete ao sertão: são fotografias de vaqueiros, cenas de vaquejadas, famílias de sertanejos e paisagens áridas da região de caatinga (cf. Figura 1).[10]

Figura 1: Capa e ilustrações de exemplar da coleção Música Popular do Nordeste

Figura 2: Capa e ilustrações de exemplar da coleção Música Popular do Centro/Oeste e Sudeste

Em *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* (1974), apesar da presença de samba, calango e folia de reis gravados na cidade do Rio de Janeiro, a capa traz a fotografia de uma boiada sendo conduzida por um peão, e as fotos internas retratam caipiras taciturnos junto a construções modestas do que parece ser uma pequena vila (cf. Figura 2).[11]

Nestas duas coleções, as fotos são ilustrações genéricas de uma ruralidade culturalmente "pura", à qual se quer vincular a música dos discos. Já nas duas coleções seguintes surge uma preocupação com a documentação visual das práticas musicais apresentadas nos Lps. Em *Música Popular do Sul* (1975), as fotografias dos músicos e das performances registrados na coleção dividem espaço com retratos de gaúchos no trato de cavalos e bois, estas últimas sempre maiores e em destaque nas capas internas (cf. Figura 3).[12] As fotografias incluídas em *Música Popular do Norte* (1976) retratam principalmente os músicos, profissionais e do povo, que participaram da coleção no momento do fazer musical. Em meio a estas há fotos de paisagens de Manaus, São Luís e Belém. Não há, portanto, evocações idealistas do caboclo e do índio, clichês de autenticidade cultural na região Amazônica (cf. Figura 4).

Essa mudança na composição visual das capas dos discos ocorre gradativamente nas coleções do *Norte* e do *Sul*, nas quais prevalecem as gravações documentais. Junto com essa ênfase no caráter documental dos discos, a fotografia ganha a função de registrar não apenas as práticas musicais, mas também o próprio trabalho de documentação musical. Essa tendência manifesta-se também nos textos escritos para os Lps. Nas coleções do *Nordeste* e do *Centro-Oeste/Sudeste*, os textos concentram-se basicamente em fornecer informações genéricas sobre as manifestações musicais, com base principalmente em estudos de folcloristas consagrados. Essa descrição dos gêneros musicais permanece nas duas coleções seguintes, mas abre-se espaço para descrições dos grupos e dos ambientes em que ocorrem as performances – os Mestres dos bois, as ruas de um bairro pobre de São Luís, um estádio em Manaus, a casa e a história de vida de um velho acordeonista descendente de italianos etc. – e para relatos sobre as performances musicais, a interação com os artistas populares e o processo de gravação em si.[13]

Figura 3: Capa e ilustrações de exemplar da coleção Música Popular do Sul

Figura 4: Capa e ilustrações de exemplar da coleção Música Popular do Norte

Vimos que um dos grandes problemas das gravações in loco era o risco de que ruídos do ambiente inutilizassem uma gravação. Entretanto, nas coleções do Norte e do Sul, há casos em que eles funcionam como índices das contingências que cercam as práticas musicais enfocadas e são utilizados com o intuito de significar a espontaneidade e a autenticidade cultural dessas performances. Em Música Popular do Norte, a gravação de um dos grupos de bumba meu boi do Maranhão é antecedida por apelos em um alto-falante para que a polícia ajude a organizar o público no teatro de arena onde o boi iria se apresentar, dando ao ouvinte uma ideia do contexto e do "clima" da apresentação; em Música Popular do Sul, um cachorro late enquanto Ataíde Barros e Sadí Cardoso tocam um xote sentados num banco no terreiro de uma casa – como mostra fotografia no volume quatro da coleção. Enfim, nesses casos, transpõem-se para o disco também indícios do contexto em que a música é executada, que se agregam a ela na construção da gravação como um documento "autêntico". Assim, no conjunto das quatro coleções, a representação da autenticidade cultural é fabricada ora pelo distanciamento implicado por uma visão idílica do povo, ora pela aproximação produzida pelo ruído e pelos registros visuais que explicitam o "aqui" e o "agora" de suas performances musicais.

Desta maneira, conteúdos sonoros extramusicais, iconografia e textos explicativos das coleções fornecem um conjunto de referências simbólicas que auxiliam o ouvinte na compreensão do significado da música que se ouve,

reivindicando sua autenticidade cultural. Num primeiro momento, essa autenticidade é elaborada por representações idílicas e genéricas do mundo rural. Se há povo também nas cidades – e os produtores da Marcus Pereira acreditavam nisso, pois editaram nestas duas coleções diversos gêneros musicais urbanos – é a figura do camponês que denota uma distância em relação às transformações das sociedades industriais e às influências da "cultura de massas", simbolizando a autenticidade e a pureza que se quer atribuir à cultura popular. Música Popular do Sul aparece como uma transição entre essa construção simbólica e a que se concretiza em Música Popular do Norte, na qual a "autenticidade" e a "espontaneidade" da "cultura popular" são indicadas por meio de referências aos contextos específicos dessas práticas musicais e a uma aproximação com seus praticantes.

Interesse pelo folclore

Há um aspecto fundamental das representações sobre folclore e cultura popular compartilhadas pelos diretores e produtores da Discos Marcus Pereira, expresso no objetivo de "registro" e "salvamento" que tinham em mente quando viajavam pelo Brasil carregando um gravador. Este objetivo era impulsionado pela certeza (associada à ideia de que os camponeses resguardam culturas autênticas acossadas pela cultura moderna) de que o folclore corria perigo. Sobre isso, Marcus Pereira disse:

> vamos ao interior trazer sua cultura, porque essa unidirecionalidade da cultura urbana massacrando a do interior é uma deformação e esse estado de coisas não pode continuar. Não se pode continuar apenas impondo a cultura urbanizada ou deformada pela urbanização e destruindo a cultura regional. Precisamos promover uma reação em estilo oposto. Pode ser que não reequilibre as coisas ecologicamente. Pode ser que não seja algo rentável no nível do mercado, mas o registro documental deve ser feito logo. [...] O que é possível estamos tentando salvar, mas muita coisa está se perdendo, viu? (*Jornal do Brasil,* 27/04/1977).

Embora o registro e a difusão por meios eletrônicos de fandangos, modinhas, cirandas, cocos, repentes, frevos, canções infantis, catiras, modas de viola, pastoris etc. – que se acreditava que as novas gerações conheciam e valorizavam cada vez menos – pudessem trazer algum ânimo ou incentivo à sua prática coletiva ou tradicional, o ato de "salvar" dizia respeito especificamente ao registro dessas manifestações e não à manutenção de sua prática. Nesse sentido,

é ilustrativo o texto que acompanha o volume dois de *Música Popular do Sul*, no qual Carolina Andrade narra a gravação das rezas do preto velho Trajano em Guaíba (RS):

> Cesário, encarregado da parte técnica de gravação, acompanha os ponteiros do nosso UHER e me olha constrangido. Retribuo com o mesmo olhar. Nós nos entendemos: ambos nos sentimos profanadores do misticismo e do sofrimento desse velho. Ele tem mais de 80 anos e quando morrer – e logo morrerão todos os "pretos velhos" – levará consigo seus cantos e suas rezas. Mas nesse disco ficará alguma coisa: a voz e o pranto de um velho beato brasileiro.

Pensava-se como "salvo" aquilo que estivesse gravado e que pudesse ser ouvido pelas gerações futuras, mesmo que não existisse mais enquanto prática social. Este objetivo do mapeamento evidencia uma visão de "cultura brasileira" como um conjunto inventariável de traços e manifestações que fica cada vez menos completo na medida em que estes se acabam ou se corrompem pela imposição da cultura de massas e de outras influências modernas. Mais que isso, revela uma fé no poder dos objetos; no poder das técnicas de gravação e reprodução para objetificar e tornar palpável e perene não apenas o som, mas também o valor cultural que lhe é atribuído.

Vale ressaltar as semelhanças deste discurso com as premissas da política brasileira de patrimônio, a qual se articula em torno de um ideário que José Reginaldo Gonçalves (2002) denominou de "retórica da perda". Segundo Gonçalves, os patrimônios culturais são constituídos de coleções de objetos concebidos como pertencentes a uma ordem imaginária original – por exemplo, a história ou a "cultura" nacional – à qual se atribui continuidade, autenticidade, totalidade e coerência, e que é alocada sempre num plano distante – como o passado nacional ou o popular. Ao mesmo tempo se entende que estes objetos estão em constante perda e dispersão. O desenrolar das transformações históricas é visto como um processo de destruição, desintegração e poluição, em função do que o patrimônio perde sua integridade e fica ameaçado de perda definitiva (Gonçalves, 2002:23, 31).

A produção fonográfica da Marcus Pereira ocorreu em um momento no qual se gestava no Brasil uma mudança na política de patrimônio, uma transição entre um modelo ligado à valorização da história oficial do passado colonial (voltada à exaltação do Brasil enquanto civilização) para uma vertente interessada em afirmar a diversidade cultural da nação como um fator relevante para seu desenvolvimento – curiosamente, também aí estavam sendo retomadas ideias de Mário de

Andrade colocadas no projeto que elaborou, em 1937, para a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio cultural brasileiro (Gonçalves, 2002).

A atuação da Marcus Pereira tanto ressoou crenças compartilhadas no campo da política de patrimônio quanto antecipou, em certos aspectos, os direcionamentos que seriam seguidos nessa esfera ao apontar para a diversidade de produções estéticas como índice da riqueza cultural da nação. É claro que no contexto atual a política de patrimônio imaterial apresenta uma concepção diferente daquela apregoada por Marcus Pereira. Se o "registro", instrumento instituído por essas políticas, aponta para a construção de um acervo documental sobre um "bem cultural de natureza imaterial" (Lima Filho; Eckert & Beltrão, 2007:35), o termo "salvaguarda" traduz a obrigação do Estado de garantir a continuidade do bem cultural registrado a partir de medidas de incentivo aos seus praticantes.

Marcus Pereira diz, no texto de contracapa da coleção *Música Popular do Norte*, que "a identidade do Brasil só será dada por sua cultura popular – peculiar e inconfundível". Conferia ao "popular" o papel de guardião da identidade nacional, pela qual deveríamos, segundo ele, tomar "consciência de nós mesmos". O "popular" é concebido como aquilo que tem origem na entidade abstrata povo. Marcus Pereira e seus colaboradores não situam a si mesmos no lugar desse povo essencial, nem parecem falar diretamente a ele, mas aos que devem empenhar-se em valorizá-lo. Ou seja, representa uma divisão entre o povo e as classes média e alta urbanas, potenciais consumidores e público-alvo dos discos produzidos pela Marcus Pereira. Atribui-se ao disco (concebido ao mesmo tempo como produto e documento musical) o papel de suporte e difusor de formas culturais autênticas que estariam morrendo ou degenerando-se pela ação da economia de mercado.

No empreendimento da Marcus Pereira, essa música do povo é transformada por intérpretes ou, numa transposição de seus contextos de performances para o formato do fonograma, ela é simplesmente gravada e editada em discos destinados ao público consumidor de produtos da indústria cultural, construindo um porto seguro para um devir identitário pautado em uma estética sonora. A identidade nacional é aí construída enquanto um *dever ser*. O objetivo de salvamento da música popular, formulado em termos de seu registro e difusão em disco, indica que esse contato midiatizado com a cultura popular era considerado meio para a emergência de uma consciência nacional. A utopia de Marcus Pereira e seus colaboradores era religar uma enorme multidão de brasileiros aos elementos da cultura popular – em sua perspectiva, o maior patrimônio da nação. Seu modelo de cultura nacional era constituído por fatos, formas e sensibilidades musicais – propunha uma sensibilidade a ser cultivada por meio da experiência de consumo da música (isto é, do ato de ouvir música). O ato de consumo suscita

o sentimento de união entre o ouvinte (consumidor) e o povo e sua cultura. Celebra assim a ligação imaginária da comunidade que é a nação.

"O interesse pelo 'folclore' traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, do prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo" (Cavalcanti, 2004:59). Por outro lado, além de procurar por uma identificação e um senso de união nacional, tal público consumia os indicadores de prestígio que este tipo de produto oferece. Porque o disco não é consumido apenas por seu valor estético ou "cultural", mas também por um conjunto de valores agregados, um corpo de significados que segue uma lógica de distinção social. Pode-se dizer que esse público era composto predominantemente por uma classe média intelectualizada, e a apropriação desses discos certamente vinha no sentido de significar uma distinção através do cultivo de um gosto musical mais sofisticado, seletivo e "inteligente".

Assim, em seus Lps, a gravadora construiu uma imagem de nacionalidade que, como qualquer representação coletiva, é socialmente situada. Esta imagem de nação ganhou vida (e ganha ainda) na medida em que os objetos com os quais ela foi construída circulam, e na medida em que as pessoas interagem com esses objetos e os empregam em suas interações com outras pessoas. Assim, o consumo desses discos, ao mesmo tempo em que simboliza a comunhão entre ouvinte e povo, constitui índice de distinção social em relação àqueles que cultivam um gosto médio, sejam eles da classe média ou dos estratos mais pobres.

Marcus Pereira e seus colaboradores faziam parte de um contexto social no qual o disco, o rádio e a TV forneciam a maior parte das experiências musicais – a ponto de a música midiatizada transformar-se em um "barulho de fundo" cotidiano, como diz Attali (1985:3). O objetivo das gravações e das reinterpretações de música do povo era preencher o campo desses sons midiatizados com algo capaz de fazer o ouvinte sensibilizar-se com o "simples", o "singelo", o "rústico" e o "autêntico", para sentir-se ligado à "essência" da comunidade nacional.

Curiosamente, os Lps produzidos pela Marcus Pereira são hoje itens de coleções de antiguidades – pois atualmente quatro décadas são mais que suficientes para se atribuir antigüidade a algo. Vale ressaltar que o início dos estudos de folclore foi influenciado pela ação de diletantes colecionadores de criações de remotas épocas referentes à cultura do povo. O antigo, o raro, o "fora de catálogo" constituem fetiches no mercado de antiguidades industriais, e esses Lps são também valorizados por conterem uma música "brasileira" e "autêntica". Ao se tornar objeto procurado por colecionadores, essa produção fonográfica acabou por se aproximar do lugar do folclore no interesse moderno: algo antigo, num

formato tecnológico que cai gradativamente em desuso (o Lp),[14] que não é mais produzido (a gravadora não existe mais e as esparsas reedições em CD pela empresa que adquiriu o acervo dão essa impressão), portador de significados sobre uma cultura tida como autenticamente brasileira. Ou seja, com o passar dos anos, criou-se em relação aos discos da Marcus Pereira um sentimento de perda e nostalgia em função tanto dos significados de seus conteúdos quanto de seu lugar particular em meio à evolução dos objetos da vida industrializada.

Contudo, se os Lps enquanto objetos são considerados por muitos como coisa do passado, o mesmo não pode ser dito a respeito da proposta musical da gravadora. Chama a atenção o fato de que fonogramas do Mapa Musical do Brasil são utilizados com muita frequência em trilhas sonoras de programas de televisão, como telenovelas e especialmente reportagens que tematizam a vida popular e o ambiente rural. A Discos Marcus Pereira, em seu trabalho de pesquisa e divulgação de musicalidades então muito pouco exploradas pela indústria fonográfica, foi capaz de compor um quadro de referências sonoras sobre a cultura popular brasileira e construiu uma maneira de vincular, por meio da música, povo e nação que ainda hoje mantém sua eficácia.

Recebido em 29/04/2012
Aceito em 09/07/2012

João Miguel Sautchuk é doutor em Antropologia pela Universidade de Brasília e professor da Universidade Federal do Piauí. Desenvolve pesquisas sobre música e identidade e sobre improviso na música e nas artes verbais, procurando uma compreensão etnográfica das formas comunicativas e uma análise das dinâmicas culturais por meio das práticas.

Notas

* Este trabalho deriva de dissertação de mestrado (Sautchuk, 2005) sobre a história da gravadora Discos Marcus Pereira, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, sob a orientação de Wilson Trajano Filho.

1. O Mapa foi "detalhado" nos anos seguintes com a produção de Lps dedicados na íntegra a uma manifestação cultural ou a um estado ou a uma região de um estado, como *Viva a Nau Catarineta!* (MPL 9369, 1977), *Danças e Instrumentos Populares de Goiás* (MPL 9398, 1979) e *Música popular do Norte de Minas* (MPL 9392, 1979).

2. A coleção *Música Popular do Nordeste* foi produzida em 1972 para ser distribuída como brinde de fim de ano da agência Marcus Pereira Publicidade, que deu origem à gravadora.

3. São eles: os diretores artísticos Aluízio Falcão, Carolina Andrade e Marcus Vinícius; e os produtores Pelão (João Carlos Botezelli) e Theo de Barros (também maestro arranjador) – aos quais expresso minha gratidão.

4. José Ramos Tinhorão (1997 [1966]) personifica paradigmaticamente essa vertente ideológica na crítica e na historiografia musical, qualificando como "alienados" os intérpretes e compositores brasileiros que flertavam com o jazz.

5. Foi o caso, por exemplo, do show *Opinião,* em que a classe média esclarecida buscava a união com o proletariado urbano e os camponeses (representados respectivamente pela cantora Nara Leão, pelo sambista Zé Keti e o compositor nordestino João do Vale).

6. Temos aí uma acepção humanista na qual o termo "cultura" designa especialmente atividades do espírito, como literatura, arte, filosofia, moral e religião.

7. Aqui, produção refere-se tanto à gravação do som e à concepção do produto quanto à fabricação em série dos exemplares.

8. Palavras de Aluízio Falcão, então sócio e diretor artístico da gravadora.

9. Pereira apresenta argumentos estéticos e ideológicos para essa mudança. Embora ele não mencione, essa opção acarretou também uma redução nos custos de produção dos Lps, uma vez que diminuiu os gastos com instrumentistas, arranjadores e com horas de gravação e mixagem em estúdio.

10. Cada volume das coleções vinha em uma capa dupla. Assim, além da capa frontal e da contracapa com um texto de apresentação, iguais para os quatro volumes de uma coleção, há um espaço interno ocupado pelas fotografias e pelos textos explicativos.

11. Na coleção do *Nordeste*, as fotografias são de autoria de Thomas Farkas; na do *Centro-Oeste/Sudeste*, são de Maureen Bisilliat – dentre estas, há uma de Manuelzão, o célebre guia de viagem que João Guimarães Rosa transformou em personagem de sua ficção.

12. Nota-se uma insistência na figura pastoral do vaqueiro/boiadeiro/gaúcho, que monta a cavalo e cuida do gado.

13. Por exemplo, em um dos textos de *Música Popular do Norte*, Carolina Andrade narra

o ritual realizado pelo grupo de bumba meu boi do bairro de Madre Deus, em São Luís, desde sua preparação para a encenação do auto até o momento da morte e da ressurreição do boi.

14. Embora, atualmente, ocorra a retomada de sua produção para um mercado musical de luxo.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. 1989. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática.

ANDRADE, Mário de. 2006 [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.

ATTALI, Jaques. 1985. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BARTHES, Roland. 2001 [1964]. "Semântica do objeto". In: ___. *A Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes. pp. 205-218.

BLACKING, John. 1995. *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.

BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2004. "Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* 19 (54):57-78.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro *et al*. 1992. "Os estudos de folclore no Brasil". In: *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC/MinC. pp. 101-112.

DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. 2004. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

FELD, Steven. 1995. "From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practices of World Music and World Beat". In: George Marcus & Fred Myers (eds.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press. pp. 96-126.

GONÇALVES, José Reginaldo. 2002 [1996]. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Iphan.

HALL, Stuart. 1996. "Ethnicity: identity and difference". In: Eley Geofrey & Grigor Ronald (eds.). *Becoming national: a reader*. New York / Oxford: Oxford University Press. pp. 337-349.

LATOUR, Bruno. 1993. *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*. Paris: Éditions de la Découverte.

LMA FILHO, Manuel; ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, Jane. "A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil". In: ___ (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Letra Nova. pp. 21-43.

NAPOLITANO, Marcos. 2010. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. [1. ed.: São Paulo: Annablume, 2001].

PEREIRA, Marcus. 1976. *Música: está chegando a vez do povo 1. A História do Jogral*. São Paulo: Hucitec.

PEREIRA, Marcus. 1980. *Lembranças do Amanhã*. São Paulo: M. G. Ed. Associados.

SCHWARZ, Roberto. 2008. "Cultura e política, 1964-1969". In: ___. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 70-111.

SAUTCHUK, João Miguel. 2005. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.

TINHORÃO, José Ramos. 1997 [1966]. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar Editor.

VIANNA, Hermano. 2002. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora da UFRJ.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas.

Discografia

Música Popular do Nordeste 1. 1973. 403.5001.

Música Popular do Nordeste 2. 1973. 403.5002.

Música Popular do Nordeste 3. 1973. 403.5003.

Música Popular do Nordeste 4. 1973. 403.5004.

Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 1. 1974. 410.5011.

Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 2. 1974. 410.5012.

Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 3. 1974. 410.5013.

Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 4. 1974. 410.5014.

Música Popular do Sul 1. 1975. MPA 2010.

Música Popular do Sul 2. 1975. MPA 2011.

Música Popular do Sul 3. 1975. MPA 2012.

Música Popular do Sul 4. 1975. MPA 2013.

Música Popular do Norte 1. 1976. MPA 9352.

Música Popular do Norte 2. 1976. MPA 9353.

Música Popular do Norte 3. 1976. MPA 9354.

Música Popular do Norte 4. 1976. MPA 9355.

Resumo

Analiso a construção de uma imagem de nação no "Mapa Musical do Brasil" produzido pela gravadora Discos Marcus Pereira entre 1972 e 1976. Tal representação da nacionalidade brasileira colocava a "cultura popular" como guardiã da autenticidade cultural do país. A análise volta-se, por um lado, para as idéias de nacionalidade e de cultura popular sustentadas pelos integrantes da gravadora e para a articulação dessas representações no processo de produção dos discos. Por outro, olha o disco enquanto objeto de consumo que propõe um ato de música por meio da fusão de sistemas de significados (som, imagem, texto) e como dispositivo simbólico que suscita, nesse caso, uma experiência da nacionalidade.

Palavras chave: Música popular brasileira, consumo musical, cultura popular, nacionalismo

Abstract

I analyze the construction of an image of nation in the Mapa Musical do Brasil, produced by the Discos Marcus Pereira recording company between 1972 and 1976. This representation of Brazilian nationality had "popular culture" as the guardian of the country's cultural authenticity. My analysis focuses, on the one hand, on the ideas of nationality and popular culture held by the members of the recording company and how these ideas with articulated with the process of record production. On the other hand, it regards the record as a consumption object that proposes a musical act by intertwining different systems of meaning (sound, image, text) and as a symbolic device that, in this case, arouses feelings of nationality.

Key words: Brazilian popular music, musical consumption, folklore, nationalism